



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Suplikacje "Święty Boże" i ich muzyczny rezonans

Author: Bogumiła Mika

Citation style: Mika Bogumiła. (2008). Suplikacje "Święty Boże" i ich muzyczny rezonans. "Muzyka Religijna - Między Epokami i Kulturami" (T. 1 (2008), s. 149-172).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bogumiła Mika

Suplikacje *Święty Boże* i ich muzyczny rezonans*

Suplikacje *Święty Boże* w polskiej tradycji religijnej

Suplikacje, czyli śpiew rozpoczynający się od słów „Święty Boże, Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami”, należą do najważniejszych śpiewów błagalnych w języku polskim wykonywanych przez lud (z łac. *supplicatio* – ‘prośba, błaganie’). Błagania ludu dotyczą zachowania od nieszczęść grożących duszy lub ciału, są prośbami o odsunięcie klęsk doczesnych (zarazy, głodu, ognia, wojny, pijaństwa, nagłej i niespodziewanej śmierci). Wierni proszą także o ducha pokuty, o dobrą pogodę, względnie o deszcz, o zdrowie, o pracę i chleb, o jedność chrześcijan. Ich śpiew jest zalecany w szczególnie trudnych chwilach życia wspólnoty czy całego społeczeństwa¹. Ks. Władysław Alojzy Jougan, jeden z polskich teologów przełomu XIX i XX wieku, pisze, że prośby *Suplikacji* śpiewane są najczęściej przed wystawionym Najświętszym Sakramentem i mogą łączyć się z odmówieniem lub odśpiewaniem *Litanii do Wszystkich Świętych*. Dodaje też, że „nawet szereg modlitw po tej litanii ma zwykle nazwę suplikacji. Szczególnie jednak przypada ta nazwa modłom publicznym wtedy, gdy po odśpiewaniu

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego finansowanego ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2005–2008.

¹ Por. S. Cichy: *Suplikacje*. W: *Bóg. Człowiek. Świat*. [Ilustrowana encyklopedia dla młodzieży]. Red. T. Loska, A. Zuberbier. Katowice 1989, s. 264.

trzykrotnym prośby w litanii zawartej, na której wyjednaniu właśnie w owym czasie ludowi zależy [...], rozpoczyna się nabożeństwo pieśnią: *Święty, Święty, Święty*, po czym po wystawieniu Najświętszego Sakramentu na podwyższeniu ołtarza odbywa się ono dalej porządkiem poprzednio podanym. W dalszym toku śpiewa lud niekiedy pieśń *Przed oczy Twoje Panie*, następnie: *Święty Boże*, a kapłan rozpoczyna pieśń: *Pobłogosław*, i udziela w końcu błogosławieństwa Najświętszym Sakramentem”².

Modlitwa *Suplikacji* może mieć swoje miejsce po mszy św., choć może też występować po niesporach niedzielnych i świątecznych, lub osobno w ramach specjalnego nabożeństwa, zwłaszcza tam, gdzie jest Najświętszy Sakrament wystawiony ku czci publicznej³. Uprzywilejowanym i uroczystym momentem śpiewu *Suplikacji* w liturgii Kościoła katolickiego obrządku rzymskiego jest Adoracja Krzyża w ramach Liturgii Wielkiego Piątku.

Historia suplikacji w tradycji liturgicznej Wschodu i Zachodu

Wspomniana już aklamacja w *Suplikacjach* (czyli słowa: „Święty Boże, Święty Mocny, Święty a Nieśmiertelny”), znana również jako *Trishagion* (z greckiego: „trzykroć święty”), ma długą i niezwykle interesującą historię. Aklamacja ta występuje do dziś w liturgii praktycznie wszystkich obrządków chrześcijańskich: wschodnich⁴ (ortodoksyjnych i będących w unii z Kościołem katolickim) oraz zachodnich (katolickich⁵ i protestanckich⁶), i dlatego stanowi wezwanie głęboko przemawiające za ekumenicznym wymiarem Kościoła. Warto zatem ową historię przywołać.

² Por. W.A. J o u g a n: *Liturgika katolicka czyli wykład obrzędów Kościoła katolickiego*. Lwów 1899, s. 72–73.

³ Por. ibidem.

⁴ Por. E. M a h e r I s h a q: *Trisagion*. In: *The Coptic Encyclopedia*. Ed. A.S. Atiya. Vol. 7. New York 1991, s. 2278; R.F.T.: *Trisagion*. In: *Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. A.P. K a z h d a n. Vol. 3. New York–Oxford 1991, s. 2121.

⁵ Por. A. L o u t h: *Trishagion*. In: *Theologische Realenzyklopädie*. Hrsg. G. M ü l l e r. Bd. 34. Berlin–New York 2002, s. 122.

⁶ Por. J. G r o s s: „Pięć słów zrozumiałych...” – *obce słowa w liturgii i w śpiewniku ewangelickim*. „Zwiastun” 2004, nr 15–16, s. 8.

*Trishagion*⁷ to nazwa biblijnego „sanctus” opartego na pieśni serafinów z wizji proroka Izajasza (Iz 6, 3; por. również Ap 4, 8), śpiewanego od IV wieku na początku *Anafory*⁸. Jego tekst w języku greckim brzmi: „Hagios ho Theos, hagios ischyros, hagios athanatos, eleison hymas” (co się tłumaczy na język polski właśnie jako: „Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami”). Autorstwo i dokładny czas powstania tej antyfony nie jest do końca wyjaśniony. Jedni komentatorzy wskazują *Euchologion* Seraphiona z Thumis⁹, inni zaś *Liber Heraclidis* Nestoriusza¹⁰ jako pierwsze zapisane świadectwo istnienia i używania tej aklamacji. Pewne jest natomiast, że już w V wieku *Trishagion* był powszechnie używany jako istotny element w liturgiach wschodnich (np. w bizantyjskiej liturgii eucharystycznej św. Jana Chryzostoma¹¹, w której poprzedza czytanie Pisma św.). *Trishagion* był równocześnie coraz częściej używany w procesyjnym Troparionie w Konstantynopolu, prawdopodobnie jako refren śpiewany po wersetach psalmu antyfonalnego. Często jako śpiew towarzyszył też procesji (na wejście) rozpoczynającej Eucharystię¹². Zgodnie z tradycją bizantyjską, *Trishagion* wszedł do użytku liturgicznego w czasach biskupa Konstantynopola Proclusa (434–446)¹³.

Jako że początki tej antyfony owiane są tajemnicą, pojawiło się wiele legend dotyczących jej powstania. Często wskazuje się w nich na bezpośrednią ingerencję samych niebios. Jedną z legend zapisał w XIII wieku pisarz koptyjski Ibn Siba'. W swym *Kitāb al-Jawharah* zanotował, że Józef z Arymatei i Nikodem podczas pochówku ciała Chrystusa słyszeli aniołów śpiewających: „Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny”. Podczas słów „Święty Nieśmiertelny” Chrystus otworzył oczy. Wtedy Józef i Nikodem powiedzieli: „Ty, który zostałeś ukrzyżowany za nas, zmiłuj się nad nami”¹⁴.

⁷ W literaturze występują dwie wersje pisowni: Trisagion lub Trishagion; różnica wynika z pomijania przydechu w greckim słowie „hagios”. W moim artykule posługuję się typową dla polskiej literatury formą: Trishagion. Inna pisownia występuje jedynie w cytatach.

⁸ Por. R.F.T.: *Trisagion...*, s. 2121.

⁹ *Euchologion* to księga liturgiczna zawierająca teksty mszy św. i sakramentów (odpowiednik sakramentarza w Kościele zachodnim), wiążąca się z Seraphionem, który w latach 339–362 był biskupem w Thumis (Dolny Egipt); por. B. N a d o l s k i: *Liturgika*. T. 4: *Eucharystia*. Poznań 1992, s. 30–31.

¹⁰ Por. A. L o u t h: *Trishagion...*, s. 122.

¹¹ Liturgia św. Jana Chryzostoma (Złotoustego) opracowana w IV wieku w Kościele konstantynopolitańskim była redakcją syryjskiej (antiocheńskiej) Anafory Dwunastu Apostołów; zawierała skrócone modlitwy eucharystyczne. Por. E. P r z y b y ł: *Prawosławie*. Kraków 2000, s. 116.

¹² Por. R.F.T.: *Trisagion...*, s. 2121.

¹³ Por. E. M a h e r I s h a q: *Trisagion...*, s. 2278.

¹⁴ Por. *ibidem*.

Ibn Siba' podał również, że *Trishagion* był powtarzany trzykrotnie zgodnie z liczbą Trójcy Świętej i że słowo „święty” jest w antyfonie śpiewane dziewięć razy zgodnie z liczbą dziewięciu chórów anielskich, których modlitwa w niebie jest prototypem modlitwy Kościoła. Odtąd dostojnik kościelny (jest nim najstarszy kapłan, biskup lub patriarcha) jako głowa istot ziemskich sam zaczyna pierwszy werset *Trishagionu*, a lud odpowiada resztę¹⁵.

Interesująco przedstawia się również historia interpretacji *Trishagionu*, który „został wciągnięty” w spory teologiczne wokół natury Jezusa. Na soborze chalcedońskim w 451 roku w związku z herezją tzw. monofizytów określono prawdę, że w Jezusie Chrystusie istnieje równocześnie Boska i ludzka natura bez rozdzielania i bez zmieszania¹⁶. Tam też interpretowano *Trishagion* jako formułę odnoszącą się do całej Trójcy Świętej. Również bizantyjscy komentatorzy, poczynawszy od Germanosa I, interpretują hymn jako skierowany do trzech Osób Trójcy. Prawdy soboru chalcedońskiego nie wszyscy jednak przyjęli. Piotr Folusznik (zm. 488), monofizycki patriarcha Antiochii, dodał do *Trishagionu* (ok. 468–470) po słowach „Święty Nieśmiertelny” formułę: „który został za nas ukrzyżowany”. Monofizycka formuła – zachowana m.in. w inskrypcji znalezionej w pobliżu Antiochii – skierowała zatem cały *Trishagion* wprost i tylko do Chrystusa¹⁷. Ta różnica w rozumieniu i interpretacji *Trishagionu* doprowadziła do trwających wiele lat starć teologicznych obrońców i przeciwników dekretów chalcedońskich. W rezultacie wmieszania się w spór cesarza Anastazjusza I doszło w 512 roku do czterodniowych zamieszek w Konstantynopolu. Dopiero pojawienie się cesarza bez nakrycia głowy i bez diademu w hipodromie spowodowało zakończenie zamieszek i wyciszenie sporu¹⁸.

Do dziś zatem istnieją wersje trynitarne (np. bizantyjskie) i chrystologiczne (np. koptyjskie) *Trishagionu*. Jedną z uroczystych form bizantyjskich, używaną w nieszpórach Wigilii Bożego Narodzenia, brzmi: „Święty Boże, Ojcze bez początku, Święty Wszechmocny, Synu, który przyjąłeś ciało, Święty Nieśmiertelny, Duchu Święty Poczieszycielu, święta Trójco, chwała Tobie”¹⁹.

Trishagion jest również używany w nabożeństwie Kościoła koptyjskiego, należącego do rodziny obrządków aleksandryjskich, ale śpiewany jest on tam w wersji bardziej rozbudowanej. Brzmi ona następująco (wersy 1–5 są w języku greckim, 6–10 w koptyjskim):

¹⁵ Por. ibidem.

¹⁶ H.J.D. Denzinger, H. Hoping, P. Hünemann: *Enchiridion symbolorum definitionem et declarationum de fidei et morum / Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*. Freiburg im Breisgau 2001, [302].

¹⁷ Por. R.F.T.: *Trisagion...*, s. 2121.

¹⁸ Por. A. Louth: *Trishagion...*, s. 123.

¹⁹ Menaion na 24 grudnia; por. A. Louth: *Trishagion...*, s. 123.

- (1) Święty Boże, Święty Mocny,
Święty Nieśmiertelny,
który narodziłeś się z Dziewicy,
zmiłuj się nad nami.
- (2) Święty Boże, Święty Mocny,
Święty Nieśmiertelny,
któryś został za nas ukrzyżowany,
zmiłuj się nad nami.
- (3) Święty Boże, Święty Mocny,
Święty Nieśmiertelny,
który zmartwychwstałeś i wstąpiłeś do nieba,
zmiłuj się nad nami.
- (4) Chwała niech będzie Ojcu,
Synowi i Duchowi Świętemu,
tak jak było na początku,
teraz i zawsze i na wieki wieków. Amen.
- (5) Święta Trójco,
zmiłuj się nad nami.
- (6) Przenajświętsza Trójco,
zmiłuj się nad nami,
Święta Trójco,
zmiłuj się nad nami.
- (7) Panie, przebacz nam nasze grzechy,
Panie, przebacz nam nasze niegodziwości,
Panie, przebacz nam nasze wykroczenia.
- (8) Nawiedź Panie Twój lud,
ulecz ich przez Twe Święte Imię.
Naszym ojcom i naszym braciom,
którzy już posnęli,
Panie daj odpoczynek ich duszom.
- (9) Bezgrzeszny Boże,
zmiłuj się nad nami;
Bezgrzeszny Boże
pomóż nam, usłysz naszą modlitwę.
- (10) Przez właściwą tylko Tobie
chwałę i potęgę i potrójną świętość [Trisagion]:
Panie, zmiłuj się, Panie, zmiłuj się,
Panie, pobłogosław nam. Amen²⁰.

²⁰ Por. E. Maher Ishaq: *Trisagion...*, s. 2278.

Wybór wersów *Trishagionu* zależy od rodzaju nabożeństwa i obchodzonego święta. Wersy 1–10 są na przykład recytowane podczas godzin kano-nicznych, podczas gdy wersy 1–5 śpiewa się w liturgii eucharystycznej przed odczytaniem (ewentualnie odśpiewaniem) Ewangelii. Od Wigilii Bożego Narodzenia do Święta Obrzezania Pańskiego (1 stycznia) śpiewa się trzykrotnie pierwszy werset, a potem wersy 4 i 5 (tzn. bez wersu 2 i 3)²¹.

Paul Evdokimov wspomina o dwukrotnym użyciu *Trishagionu* we współczesnej liturgii prawosławnej. Podczas niesporów, które prowadzą od Starego do Nowego Testamentu, *Trishagion* rozbrzmiewa na zakończenie przed modlitwą do Trójcy Świętej²². *Trishagion* stanowi też część liturgii katechumenów²³. Liturgiczny czas *Trishagionu* nacechowany jest adoracją. Evdokimov pisze: „Kapłan odmawia w czasie »Trisagionu« modlitwę: »Boże Święty, który w świętych spoczywasz, który po trzykroć świętym głosem, przez Serafiny jesteś opiewany i przez Cherubiny chwalony; i przez wszystkie Moce niebieskie wielbiony... któryś nas niegodnych i pokornych sług Twoich godnymi uczynił także w tym czasie stanąć przed chwałą świętego ołtarza Twojego i należne Ci uwielbienie i chwałę oddawać. Ty sam, o Panie, przyjmij z grzesznych ust naszych tę pieśń trzykroć świętą... albowiem Tyś jest Święty, Boże nasz, i Tobie chwałę zasłamy Ojcu i Synowi i Świętemu Duchowi...«. Kapłan bije trzy pokłony, odmawiając *Trishagion*, które śpiewa chór: »Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami«. Ten hymn jest jakby otwartym przedsionkiem na tajemnicę Trójcy Świętej, z którego w przepychu liturgicznego uwielbienia przychodzi ku nam Chrystus i ukazuje się wiernym»²⁴.

Trishagion został także przejęty przez Kościół zachodni. W obrządkach galijskim i mozarabskim występuje najczęściej, podobnie jak w liturgii wschodniej, jako śpiew przed Ewangelią, towarzyszący procesji z ewangelia-rzem²⁵. W wieku XI *Trishagion* pojawił się także w obrządku rzymskim w liturgii Wielkiego Piątku podczas Adoracji Krzyża²⁶, jest tam śpiewany aż do czasów nam współczesnych na przemian z improperiami²⁷. Śpiew ten (*Trishagionu* i improperiów), jak pisze ksiądz Józef Sroka, stanowi „z jednej

²¹ Por. ibidem.

²² P. E v d o k i m o v: *Prawosławie*. Tłum. J. K l i n g e r. Warszawa 1964, s. 272.

²³ Pierwsza część Eucharystii – odpowiednik Liturgii Słowa w liturgii rzymskiej. To od-dzielenie „dokonało się w czasach, kiedy przygotowujący się do przyjęcia sakramentu chrztu (katechumeni) nie mogli brać udziału w Liturgii eucharystycznej”. E. P r z y b y ł: *Prawo-sławie*. Kraków 2000, s. 121.

²⁴ P. E v d o k i m o v: *Prawosławie...*, s. 287.

²⁵ Por. B. N a d o l s k i: *Liturgika...*, s. 146.

²⁶ Por. E. J. G r a t s c h: *Trisagion*. In: *New Catholic Encyclopedia*. Ed. B. L. M a r t h a l e r. 2nd ed. Vol. 14. Detroit 2003, s. 209.

²⁷ Improperia to oskarżenia ludu, który nie odpowiada na działanie Boga w Chrystusie. Najbardziej znane Improperia to „Ludu, mój ludu”.

strony tajemnicę niezgłębionej miłości Pana, umierającego za każdego człowieka i objawiającego mu swą litość, a z drugiej strony wyrzut pod adresem ludu, który nie odpowiada na działanie Boga w Chrystusie”²⁸. Tekst, którego my dziś używamy w liturgii Wielkiego Piątku, choć sięgający korzeniami Starego Testamentu (Am 2, 6–10; Iz 5, 1–7; Mi 6, 3–5), został połączony w całość dopiero w piętnastowiecznych wydaniach mszału²⁹.

Muzyczny rezonans suplikacji *Święty Boże* w wybranych utworach kompozytorów polskich XX wieku od Szymanowskiego do Pendereckiego

Melodia suplikacji jako cytat muzyczny

Suplikacje, zwłaszcza ich motyw melodyczny, o charakterze niemal recytatywnym (dodajmy, że przez wieki mający kilka wariantów), oraz wspólnotowy charakter wykonywania, obdarzone są silnym ładunkiem znaczeniowym. Jednym z nich jest konotacja sprawy narodowej, co poświadcza następujący cytat: „Błogosławiona pieśń – pisał Józef Sikorski po wykonaniu *Święty Boże* Feliksa Dobrzyńskiego – z której tyle modlitwy i pokory muzyką się wyrwało; wielkie to serce, które umiało zestrzelić w sobie boleść całego ludu”³⁰.

Modlitwa suplikacji wywierała też wielokrotnie duże wrażenie na kompozytorach uczestniczących w nabożeństwach ją wykorzystujących. Szymanowski, na przykład, w artykule *Na marginesie „Stabat Mater”* pisał: „Bądź co bądź muzyka liturgiczna opiera się na tych samych zawsze tekstach, które są raczej głęboko **ideowym** niż specyficznie **poetyckim** elementem danego utworu. Dzięki temu, być może – przyznaję ze skrucą – śpiewane gdzieś w wiejskim kościełku *Święty Boże* czy ulubione moje *Gorzkie żale*, których każde słowo jest poetycko **żywym organizmem** dla mnie, stokroć

²⁸ J. Sroka: *Liturgia Wielkiego Piątku Męki Pańskiej*. „Anamnesis” 2001, nr 25, s. 28–30.

²⁹ Por. ibidem.

³⁰ J. Sikorski: *Wspomnienia koncertowe*. „Biblioteka Warszawska” 1852, T. 3, s. 579, podaje za: A. Neuer: [Wstęp do:] K. Szymanowski: *Dzieła*. Seria C. T. 17. [Red. tomu A. Neuer]. Kraków 1987, s. XXI.

t.: XVIIIfw. m.: Miod.

Święty Bo - że! Święty Moc - ny!

Świe - ty a Nie - śmier - tel - ny!

zmiłuj się nad na - mi! (3 razy)

Od powietrza, głodu, ognia i woj - ny wybaw nas Panie!

Od naglej i niespodziewanej śmierci
Zachowaj nas Panie! (3 razy)

My grzeszni, Ciebie, Boże, prosimy,
Wysłuchaj nas, Panie! (3 razy)

Przykład 1. Suplikacje „Święty Boże”. Cyt. za: *Exultate Deo, śpiewnik mszalny*. Wyd. 8. Katowice: „Światło-Zycie”, 1998, s. 609 (pierwodruk w: ks. M.M. Mióduszewski: *Śpiewnik kościelny*. Kraków 1838–1853).

silniej zawsze poruszały we mnie instynkt religijny niż najkunsztowniejsza msza łacińska³¹.

I pewnie z tych dwóch powodów suplikacje znalazły swój rezonans w polskiej twórczości artystycznej w postaci tzw. szeroko pojętej strategii cytowania³². Obecność cytatu w dziele muzycznym stanowi bowiem (jako swego rodzaju część strategii stylizacji³³) kompozytorskie „świadcstwo stosunku do określonego »obcego« stylu, czyli rezultat dynamicznej, aktywnej relacji intersemiotycznej (międzystylowej)”³⁴.

³¹ K. Szymanowski: *Na marginesie „Stabat Mater”*. W: *I d e m*: *Pisma*. T. 1: *Pisma muzyczne*. Kraków 1984, s. 371.

³² O strategiach muzycznego cytowania pisali w polskiej muzykologii m.in. Z. Lissa: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 269–315; K. Tarnawska-Kaczorowska: *Cytat muzyczny. Zarys problematyki*. „Muzyka” 1998, nr 3, s. 7–49; *Spotkania muzyczne w Baranowie*. 2/1: *Muzyka w muzyce*. Kraków 1980; M. Tomaszewski: *Muzyka Chopina na nowo odczytana*. Kraków 1996, szczególnie rozdział: *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców*, s. 107–136.

³³ Por. S. Balbus: *Miedzy stylami*. Kraków 1993, s. 65.

³⁴ Ibidem.

Umberto Eco³⁵ różnicuje taki intertekstualny dialog pomiędzy tekstem aktualnym a tekstem zapożyczonym (przenosząc na grunt muzyczny dialog między aktualnym sposobem i kształtem wypowiedzi kompozytora a przywołaniem jakiejś zapożyczonej myśli w postaci cytatu muzycznego) na dwie kategorie (w zależności od użytej strategii kompozytorskiej):

- nagle użycie cytatu (cytat stanowiący kontrast dla dzieła);
- organiczne użycie cytatu (cytat niejako potwierdza ideę całej kompozycji)
 - tu mieszczą się te utwory, w których kompozytor także samym tytułem sugeruje wyraźne nawiązanie do „czegoś innego”, a cytowana muzyka to nawiązanie wyraźnie potwierdza.

Stanisław Balbus, omawiając stylizację na gruncie literatury, uznaje ją za rodzaj „gry” z tradycją. Jak pisze badacz, stylizacja jest rodzajem „gry” z tradycją, z językiem tej tradycji, „gry” prowadzonej z pozycji „języka” tradycji aktualnej³⁶. Podmiotem tej gry „jest więc zaktualizowany otwarty system tradycji współczesnej, jej przedmiotem (a właściwie uprzedmiotowionym partnerem) zamknięty system tradycji przeszłości”³⁷.

Użyty cytat staje się narzędziem informacji, rodzajem wzorca, wobec którego został wytworzony współcześnie jawny historyczno-semiotyczny dystans. Zaletą strategii, w której język wzorca staje się zaktualizowany, a równocześnie wyalienowany, jest możliwość głębszego wypowiedzenia się twórcy, możliwość powiedzenia tego, „czego we własnym języku artystycznym z różnych względów powiedzieć niepodobna”³⁸.

Przywołane w dalszej części artykułu przykłady muzyczne mają ukazać sposoby obecności suplikacji *Święty Boże* w polskiej muzyce artystycznej XX wieku i powody jej użycia – jako motywu obarczonego funkcją symboliczną.

Karola Szymanowskiego *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza op. 5* (znane również jako *Hymny na głos i fortepian*) z 1902 roku

W *Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza* Szymanowski wykorzystał urywki z nowego wówczas zbioru poetyckiego zatytułowanego *Ginącemu światu* (wydanego ponownie w 1921 roku wraz ze zbiorem *Salve Regina* pod wspólnym tytułem *Hymny*³⁹). Z czterech poematów Kasprowi-

³⁵ U. Eco: *Strei der Interpretatione*. Konstanz 1987.

³⁶ Por. S. Balbus: *Miedzy stylami...*, s. 66.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 76–77.

³⁹ Podaje za: T.A. Zieliński: *Szymanowski. Lirka i ekstaza*. Kraków 1997, s. 26.

cza (którego cykl ma „charakter gwałtownej polemiki z chrześcijańską wykładnią ludzkiego losu”⁴⁰) Szymanowski pominął dwa pierwsze (apokaliptyczny *Dies irae* oraz erotyzujący *Salome*) i usunął bluźniercze akcenty z wybranych wierszy trzeciego i czwartego poematu (kolejno: *Święty Boże* i *Moja pieśń wieczorna*). Wiemy ponadto, że *Hymny* Kasprowicza „Szymanowski głęboko przeżył w sensie egzystencjalnym i eschatologicznym”⁴¹.

Kompozycja Szymanowskiego została wydana w 1928 roku z dedykacją: „Pamięci Wielkiego Poety Jana Kasprowicza”. Kompozytor pisał o swych *Hymnach* w liście do Piwarskiego: „Są to rzeczy pisane już kilka lat temu, pomimo to jednak, i pomimo że w ogólnych pojęciach o twórczości muzycznej posunąłem się w ostatnich latach w zupełnie innym kierunku, przywiązuję do tych rzeczy wielką wagę, nie tylko subiektywnie jako do charakterystycznego objawu mojego rozwoju, ale poniekąd i obiektywnie. Mam przekonanie (nie wiem czy słuszne), że o ile pierwiastek *par excellence* twórczy – intuicyjny można brać niezależnie od środków (technicznych) wyrazu, to ów pierwiastek u mnie objawił się najsilniej i najbezpośredniej w tych właśnie utworach”⁴².

Pieśni, jako należące do pierwszego okresu twórczości Karola z Atmy, stanowią świadectwo koncentracji kompozytora głównie „na dominancie tematycznej tekstu”⁴³.

Jak pisze Tadeusz Andrzej Zieliński: „*Hymny* młodopolskiego poety malują w tragicznych, przerażających barwach kondycję człowieka na ziemskim padole, łącząc apokaliptyczno-symboliczne obrazy z ludową religijnością („Święty Boże! Święty Mocny, / Święty a Nieśmiertelny, / zmiłuj się nad nami!”) oraz rzucanym Bogu prometejskim wyzwaniem („A Ty, o Boże! / o Nieśmiertelny! / o wieńcem owity! / na niedostępnym tronie / siedzisz pomiędzy gwiazdami / i głową na złocistym spocząwszy Trójkacie, / krzyż trójramienny mając u swych nóg, / proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej”)⁴⁴.

Trzy pieśni Szymanowskiego noszą kolejno tytuły *Święty Boże*, *Jestem i płaczę* oraz *Moja pieśń wieczorna* (dwie pierwsze zainspirowane zostały tym samym poematem Kasprowicza *Święty Boże*). Stanowią znakomitą ilustrację tekstu młodopolskiego poety, łącząc element ludowy z nastrojem religijnym. Są świadectwem starannego doboru muzycznych środków wyrazu, podporządkowanych warstwie tekstowej. Deklamacyjna melodyka użyta przez Szymanowskiego świetnie podkreśla walory wiersza Kasprowicza.

Specyficzne podejście Szymanowskiego do poezji Kasprowicza (o czym była mowa wcześniej) zaowocowało – jak wskazuje Adam Neuer – nie tyle

⁴⁰ A. Neuer: [Wstęp do:] K. Szymanowski: *Dzieła...*, s. XXI.

⁴¹ Ibidem, s. XX.

⁴² K. Szymanowski: *Korespondencja*. Oprac. T. Chylińska. Kraków 1982, s. 201.

⁴³ A. Neuer: [Wstęp do:] K. Szymanowski: *Dzieła...*, s. XVII.

⁴⁴ T.A. Zieliński: *Szymanowski...*, s. 27.

ekspresjonistycznym, ile romantycznym wyrazem pieśni. „[...] mamy tu tekst, w którym dominują motywy polskiego romantyzmu: motyw wadzenia się z Bogiem na wzór *Improwizacji* z Mickiewiczowskich *Dziadów* i motyw klęski, widoczny w refrenicznym zaśpiewie suplikacji, w symbolicznym pochodzie kwiatów i roślin (w pieśni 2) i w powtarzającym się (w pieśni 1 i 2) obrazie »pochyłych krzyży, którym na czarne ramiona kracząca siada wrona i dziobem zmarle rozsypuje próchno«⁴⁵.

Szymanowski zróżnicował cały cykl, podzielił go na część modlitewną (pieśń 1), dramatyczną (pieśń 2) i liryczną (pieśń 3). Motyw suplikacji obecny jest w dwóch z nich.

Pierwsza z pieśni, jak wskazuje sam tytuł, opiera się na melodii suplikacji, która pięciokrotnie powraca niczym refren, za każdym razem inaczej zharmozowana (jednakże w stałym metrum 3/2, różnym od metrum pozostałych fragmentów). Mamy tu więc do czynienia z tzw. techniką witrażową⁴⁶.

Tempo I

Świę - ty Bo - że, Świę - ty Moc - ny, Świę - ty a Nie - śmier - tel - ny.
 Ô Sei - gneur Saint des Saints, ô Puissance É - ter - nel - le.

Tempo I (jak z początku)

Świę - ty Bo - że, Świę - ty Moc - ny, Świę - ty a Nie - śmier - tel - ny, zmi - łuj się nad na - mi
 Ô Sei - gneur Saint des Saints, ô Puissance Immor - tel - le, aie pi - tié de nous - /

ac - ce - le - ran - do
 crea - cen - do

Przykład 2. K. Szymanowski: *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprzowicza op. 5*. Pieśń pierwsza: *Święty Boże*, takty 17–20 i 41–46. Cyt. za: K. Szymanowski: *Dzieła*. Seria C. T. 17. Red. [tomu] A. Neuer. Kraków: PWM, 1987, s. 19 i 21.

⁴⁵ A. Neuer: [Wstęp do:] K. Szymanowski: *Dzieła...*, s. XXI.

⁴⁶ H. Lorkowska: *Pieśni solowe na głos i fortepian z pierwszego okresu twórczości Karola Szymanowskiego*. „Zeszyty Naukowe PWSM w Poznaniu” 1979, nr 1, s. 53.

Melodia suplikacji, stanowiąca ważny materiał tematyczny tej pieśni, wyraźnie dzieli narrację wiersza, niejako „szereguje” muzykę, ale i wprowadza symboliczny motyw błagalny – w pewnym stopniu daje świadectwo poczucia wspólnoty ludzkiej wobec niedoli (wyakcentowane słowo o charakterze proszalnym). „Poprzez wprowadzenie do pieśni autentycznej melodii suplikacji *Święty Boże*, którą podsunął tekst Kasprowicza – pisze Neuer – nastąpiło przesunięcie akcentu, przejście ze sfery osobistego (i pokoleniowego) doświadczenia udręki »człowieczego bólu« do uczuciowości zobiektywizowanej, wpisującej podmiot muzyczny w akt zbiorowej modlitewnej prośby”⁴⁷.

W drugiej pieśni – najbardziej dramatycznej z tego cyklu – po kulminacji (niejako w kodzie) powraca raz jeszcze fraza melodii *Święty Boże* z wezwaniem błagalnym (*fortissimo*): „Zmiłuj się nad nami”.

Meno mosso
sostenuto sempre

Przykład 3. K. Szymanowski: *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza op. 5. Pieśń druga: Jestem i płaczę*, takty 73–75. Cyt. za: K. Szymanowski: *Dzieła*. Seria C. T. 17. Red. [tomu] A. Neuer. Kraków: PWM, 1987, s. 31.

„Suplikacje” stanowią więc niejako konkluzję muzyczną, ale i element jednoczący oba utwory op. 5 (oparte na jednym i tym samym poemacie Kasprowicza).

Religijno-ludowy charakter „suplikacji” podkreślony jest ponadto w muzyce całego cyklu poprzez użycie „plągalnej harmoniki” (ze znaczącą rolą akordów subdominantowych), modalną melodykę (frygijską, eolską, lidyjską) oraz przez stylizację na mazurka (pieśń 3).

Co więcej, obecność suplikacji w *Hymnach* Szymanowskiego op. 5 nadała muzyce walor patriotyczny i podniosły ton „chorału narodowego”⁴⁸ związany przede wszystkim „z niezmienną w dziejach Polski porozbiorowej konotacją sprawy narodowej”⁴⁹.

⁴⁷ A. Neuer: [Wstęp do:] K. Szymanowski: *Dzieła...*, s. XX.

⁴⁸ Ibidem, s. XXI.

⁴⁹ Ibidem.

Mieczysława Surzyńskiego *Improwizacje na temat polskiej pieśni kościelnej „Święty Boże”*

Kompozycja Mieczysława Surzyńskiego została dedykowana Feliksowi Nowowiejskiemu, a pierwsze polskie jej wydanie ukazało się w 1958 roku, przygotowane do druku i opracowane przez zasłużonego pedagoga, kompozytora i świetnego organistę – profesora Bronisława Rutkowskiego (1898–1964). Z zamieszczonego przez Rutkowskiego komentarza dowiadujemy się szczegółów na temat wydań wcześniejszych. Píše on: „Spośród utworów organowych Mieczysława Surzyńskiego najbardziej popularne i rozpowszechnione wśród polskich organistów są: *Improwizacje na temat polskiej pieśni kościelnej Święty Boże*. Utwór ten ukazał się w druku u Ottona June w Lipsku pod tytułem *Improvisationen über ein altes polnisches Kirchenlied*. Poprzedza go motto w języku greckim: »Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny, zmiłuj się nad nami«. Wydawnictwo to zostało już dawno wyczerpane, krążyło jednak wśród polskich organistów bądź w odpisach, bądź w odbitkach światłokopijnych. Są to właściwie mało rozwinięte wariacje na temat pięknej polskiej pieśni kościelnej, stąd może i nazwa tego utworu: »*Improwizacje*«, a nie »*Wariacje*«. Być może, iż stanowią one odtworzenie, zapis jednej z improwizacji M. Surzyńskiego, bo jak wiadomo, posiadał on wielki talent improwizatorski i często improwizował publicznie na organach i fortepianie na własne lub podane tematy»⁵⁰. Rutkowski zamieszcza następnie uwagi wykonawcze: „Obecne wydanie *Improwizacji* M. Surzyńskiego niewiele odbiega od pierwodruku. Zachowaliśmy oznaczenia tempa i znaków dynamicznych, dodaliśmy natomiast aplikaturę i pedalizację, frazowanie i zmiany manualów. Zdecydowaliśmy się na ujęcie w »vide« (opuszczenie) taktów 64–67; wielokrotne wykonanie *Improwizacji* w tej postaci przekonało nas, że utwór wiele na tym zyskuje. Nie znaczy to jednak, że trzeba niewolniczo trzymać się podanych propozycji wykonawczych»⁵¹.

Improwizacje mają przebieg *attacca*, choć kompozytor wyróżnia w nich ogniwa zróżnicowane agogicznie: *Andante* – *Moderato* – *Andante lugubre* – *Allegretto* – *Veloce*. Temat niemal stale jest obecny w kompozycji, bądź w głosie najwyższym, bądź jako basowa podstawa. Pojawia się w różnych układach fakturalnych – jako melodia z akompaniamentem, jako najwyższy głos struktur akordowych, jako podstawa dla rozwijanych nad nim figuracji, bądź (w finalnym *Veloce*) jako wyłaniający się w postaci najwyższego dźwięku z trzydziestodwójkowych figuracji.

⁵⁰ Podaję za: [sh]: *Miniatury organowe 51, M. Surzyński: Improwizacje na temat polskiej pieśni kościelnej „Święty Boże” op. 38* – komentarz do wydania nutowego [okładka].

⁵¹ Ibidem.



Przykład 4. M Surzyński: *Improwizacje na temat polskiej pieśni kościelnej „Święty Boże”*, takty 1–4. Cyt. za: [sh]: *Miniatury organowe*. [T.] 51: M. Surzyński: *Improwizacje na temat polskiej pieśni kościelnej „Święty Boże” op. 38*. Kraków: PWM, [b.r.], s. 3.

Co ciekawe, popularne w latach powojennych *Improwizacje „Święty Boże”* Surzyńskiego doczekały się i współcześnie nagrania płytowego: *Oremus Pro Pontifice Nostro Johanne Paulo II* z 1998 roku w wykonaniu krakowskiego Chóru Akademickiego Uniwersytetu Jagiellońskiego świętującego w ten sposób 150. rocznicę swego założenia i 20-lecie pontyfikatu Jana Pawła II.

Jana Adama Maklakiewicza *II Symfonia „Święty Boże” op. 20* na baryton, chór mieszany, organy i wielką orkiestrę z 1927 roku

Utwór Maklakiewicza, podobnie jak *Pieśni op. 5* Szymanowskiego, powstał do tekstu zaczerpniętego z poematu Jana Kasprowicza. Pierwsze szkice *Symfonii* pochodzą jeszcze z Paryża, gdzie kompozytor przebywał w 1927 roku na rocznych studiach. Muzyka została ukończona w Skowronach już po powrocie Maklakiewicza do kraju 19 sierpnia 1927 roku⁵². Jest to kompozycja jednoczęściowa niezachowująca konstrukcyjnych cech symfonii. Z tego powodu, przy uwzględnieniu aparatu wykonawczego utworu, symfonię określa się często mianem poematu symfonicznego lub kantaty.

Symfonia „Święty Boże” Maklakiewicza powstała pod wyraźnym wpływem Szymanowskiego i stanowi swoisty hołd kompozytora dla swego nauczyciela (Maklakiewicz prawdopodobnie znał pieśni op. 5 Szymanowskiego, które choć wówczas jeszcze niewydane, musiały wywrzeć wrażenie na młodym twórcy i stąd ten wyraźnie aluzyjny tytuł). Z pism samego Maklakiewicza wiemy, że źródłem inspiracji dla niego były *III Symfonia „Pieśń o nocy” op. 27* oraz *Stabat Mater* Szymanowskiego. Kompozytor pisał: „Moja

⁵² M. Wacholc: *Jan Adam Maklakiewicz*. Warszawa 2000, s. 172.

*Symfonia „Święty Boże”, którą w owym czasie rozpocząłem, była hołdem bezpośredniego uwielbienia, spleconym geniuszowi Szymanowskiego. [...] Moja symfonia wyszła w swej koncepcji z świata wzruszeń *Stabat Mater*. Trudno opisać, jakie głębokie wrażenie partytura ta wywarła na mnie*⁵³.

Biografka Maklakiewiczza Maria Wacholc zaznacza: „Wpływ Szymanowskiego widoczny jest tu przede wszystkim w harmonice, wykraczającej poza ramy tonalności dur-moll, a także w kształtowaniu wątku melodycznego i w fakturze, dla której charakterystyczny jest podział poszczególnych instrumentów smyczkowych na 2, 3 lub nawet 4 grupy”⁵⁴.

Prawykonanie *Symfonii* odbyło się 10 lutego 1928 roku w Filharmonii Warszawskiej. Wykonawcami byli: Orkiestra Filharmoniczna pod dyktando Grzegorza Fitelberga oraz chóry „Harfy” przygotowane przez Wacława Lachmana. Solistą był Jan Romejko, partię organową zaś realizował Bronisław Rutkowski. Prawykonanie *Symfonii* spotkało się z zachwytem obecnego na koncercie Karola Szymanowskiego. W „Kurierze Porannym” następnego dnia ukazała się jego entuzjastyczna recenzja – jedyna zresztą recenzja, jaką kompozytor kiedykolwiek napisał. Czytamy w niej: „Na wczorajszym symfonicznym koncercie w Filharmonii przeżyliśmy przejmującą chwilę. [...] Pamiętamy sprzed kilku lat nieśmiałe początki młodego kompozytora: pieśni z orkiestrą, wariacje symfoniczne i in. Zdawało się wówczas, iż poprawny akademizm, wyniesiony ze szkoły, jest niejako wyrazem jego artystycznego oblicza. Jakże olbrzymią drogę przebył on od tego czasu! Wykonane wczoraj dzieło było w istotnym tego słowa znaczeniu rewelacją, rewelacją nie tylko głębokiego, wewnętrznego przeżycia, lecz i opanowania materiału. Ogromny zespół: wielka orkiestra, chór, śpiew solo, organy, różnorodne te elementy podporządkowane są surowej dyscyplinie, idą w strojnym szeregu, nie wyłamując się spod twórczego nakazu, określającego zasadniczy ich kierunek »konstruktywny«, formotwórczy charakter utworu jest oczywisty. Żadnej »improwizacji«, żadnej chęci łatwego dotarcia do »serca« publiczności! Ascetyczny niemal chłód i powaga znamionują to młodzieńcze dzieło. I to jest źródłem radości dla tych, którym drogi jest dalszy rozwój muzyki naszej. Dzieło to bowiem, podkreślając w najgłębszym swym wyrazie kategorię, rasową swą »polskość« w dziedzinie »metier« stoi na europejskim poziomie, to znaczy nie przeciwstawia się tępym, zaściankowemu uporem współczesnym, ogólnoludzkim zdobyczom, a przeciwnie: idzie wytrwale i świadomie po linii wzbogacenia ich wartości. Jest to zdaniem moim jedyna formuła rozwiązująca zagadnienie dzisiejszej polskiej twórczości»⁵⁵.

⁵³ J. Maklakiewicz: *Co zawdzięcza Szymanowskiemu młoda muzyka polska*. [Ankieta]. „Muzyka” 1937, R. 14, nr 4/5, s. 134 (SP-12).

⁵⁴ M. Wacholc: *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 172.

⁵⁵ K. Szymanowski: *Przedstawiciel młodej twórczości muzycznej. O jednym z najmłodszych kompozytorów*. „Kurier Polski” 1928, R. 52, nr 42, s. 3.

Obok entuzjastycznej recenzji Szymanowskiego – która wysuwała Maklakiewicza na czołowe miejsce wśród kompozytorów młodej generacji – ukazały się na łamach tego samego „Kuriera Porannego” także opinie niepochlebne, napisane przez Juliusza Wertheima i Karola Stromengera. Na łamach „Muzyki” o nowym dziele wypowiadał się natomiast Mateusz Gliński. W jego recenzji czytamy: „Strona ideowa muzyki Maklakiewicza nie przedstawia się jeszcze w sposób dojrzały. Stosunek muzyki do obranego tematu jest dość luźny; monumentalne zakończenie nie spaja się organicznie z rozwojem wątku tematycznego, który przeważnie określa się wskazaniem logiki czysto-muzycznej; tytuł *Święty Boże*, mimo kilku zwrotów stylizowanych archaicznie w duchu muzyki kościelnej, wydaje się nieco sztuczny”⁵⁶.

Choć Gliński zauważa, iż „dzieło Maklakiewicza jeszcze nie świadczy o całkowitym zwycięstwie ducha twórcy nad oporną materią tworzywa”⁵⁷, to przyznaje także: „Imponuje ono jednak powagą i skupieniem stylu, i szerokim rzutem wewnętrznej rozbudowy. Zalety te sprawiły, że symfonia, aczkolwiek oparta na tematyce niedostatecznie wyrazistej, i w niektórych momentach nieco przeładowana, wywarła jednak potężne wrażenia. Zaświadczyła ona wymownie, że spodziewać się można od jej autora doniosłych czynów w dziedzinie rodzimej muzyki symfonicznej”⁵⁸.

Warto jeszcze odnotować, że z kolei Jarosław Iwaszkiewicz w liście do żony Anny, insynuując, że Szymanowski nie był obecny na prawykonaniu *Symfonii* Maklakiewicza (co jest nieprawdą⁵⁹), miał użyć następujących słów: „Karol Szymanowski na niesłyszane, podług danych, których mu udzielił (przy mnie u Spiessa) Fitelberg [...], napisał recenzję o nowym pasudztwie Maklakiewicza (pochlebna bardzo, bo to jego uczeń), z pominięciem Stromengera, który jest oficjalnym recenzentem »Kuriera Porannego«, przy pomocy Szmolcówny, bo siostrzenica Fryzowej; wsuwając do »Porannego« tę recenzję, która się zjawiała z niepochlebną recenzją Stromengera”⁶⁰.

W *Symfonii* Maklakiewicza na obecność motywu *Święty Boże* wskazuje więc już sam jej tytuł („nieco sztuczny” – jak zauważa Gliński), a także zawarte w muzyce archaiczne zwroty wskazujące na jej pochodzenie ze śpiewów kościelnych (wraz z melodią suplikacji). Znowu zatem obecność cytatu (przywołanego także tytułem) odsyła słuchacza zarówno do „owego czegoś więcej”: do tradycji religijnej, ale i – aluzyjnie – do twórczości Szymanowskiego.

⁵⁶ M. Gliński: *Nowe kompozycje. Symfonia „Święty Boże” J.A. Maklakiewicza. Koncerty symfoniczne i kameralne. „Muzyka”* 1928, R. 5, nr 2, s. 75.

⁵⁷ Ibidem, s. 76.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ M. Wacholc: *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 175.

⁶⁰ Fragment listu J. Iwaszkiewicza do A. Iwaszkiewiczowej z dnia 12 lutego 1928 r. Cyt. za: S. Gola ch o w s k i: *Tablice chronologiczne do życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. W: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. Red. J.M. C h o m i Ń s k i. Kraków 1960, s. 285.

Andrzeja Panufnika *Koncert fortepianowy* z 1962 roku

Pierwsza wersja *Koncertu fortepianowego* Panufnika (trzyczęściowa) została skomponowana w latach 1961/1962 (zamówiona przez Feeney Trust, miała swe prawykonanie w Birmingham). W 1972 roku dzieło zostało zrewidowane i skrócone do dwóch części *Molto tranquillo* i *Molto agitato*, natomiast w roku 1982 twórca dodał *Entratę* jako nową, zaledwie czterominutową część pierwszą. Ostateczna wersja *Koncertu* została wykonana 8 lipca 1983 roku przez Johna Ogdona i BBC Symphony Orchestra pod dyktando kompozytora w Studio BBC w Londynie⁶¹.

To właśnie druga, a zarazem główna część utworu – zdaniem Tadeusza Kaczyńskiego – zawiera wyraźną reminiscencję suplikacji *Święty Boże*⁶²; co więcej, niemal w całości oparta jest na incipicie tego hymnu, identycznym melodycznie, lecz zmienionym (z wyjątkiem samego początku partii fortepianowej) rytmicznie⁶³.



Przykład 5. A. Panufnik: *Koncert fortepianowy*, motyw inicjalny. Cyt. za: E. Siem daj: *Andrzej Panufnik, twórczość symfoniczna*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003, s. 101.

O związkach z hymnem *Święty Boże* kompozytor nie wspomina, w sporządzonej przez niego nocie czytamy natomiast: „Część druga jest niezwykle spokojnym i kontemplacyjnym dialogiem pomiędzy solistą i orkiestrą (a jednocześnie w ramach orkiestry zachodzi kolejny dialog pomiędzy instrumentami dętymi a smyczkami). Używałem tu formy palindromicznej⁶⁴, tworząc pewnego rodzaju liryczną geometrię w celu uwydatnienia medytacyjnych i refleksyjnych uczuć. W odniesieniu do muzycznego materiału tej części, narzuciłem sobie ścisłą dyscyplinę, bazując na inter-

⁶¹ Informacje według noty kompozytorskiej zamieszczonej w: E. Siem daj: *Andrzej Panufnik, twórczość symfoniczna*. Kraków 2003, s. 100; por. także: B. Bolesławska: *Panufnik*. Kraków 2001, s. 236–239.

⁶² T. Kaczyński: *Andrzej Panufnik i jego muzyka*. Warszawa 1994, s. 33.

⁶³ Ibidem, s. 136.

⁶⁴ Palindrom (gr. *palindromos* – ‘biegnący na powrót’) – wyraz lub zdanie brzmiące tak samo przy czytaniu z lewej strony do prawej, jak i odwrotnie). Podaję za: *Słownik wyrazów obcych*. Red. J. Tokarski. Warszawa 1971, s. 543.

wałach małej i wielkiej sekundy jako na »brzmieniu podstawowym«, w ramach szkieletu będącego konstrukcją lustrzaną. Na samym początku części linia melodyczna rozwija się stopniowo, etapami, lecz zanim dojdzie do końca części osiąga płynność: 2 takty plus 2 takty w inwersji, zakończone 3 taktami powtórzonymi w inwersji i augmentacji do 5 [...] taktów”⁶⁵. Zdaniem Beaty Bolesławskiej, „niewątpliwie właśnie kontemplacyjna część środkowa jest najważniejszym ogniwem tego utworu, o niezaprzeczalnej urodzie i delikatności brzmienia fortepianu na tle lirycznej partii orkiestry”⁶⁶.

Analizująca *Koncert* Panufnika Ewa Siemdaj pisze, iż w toku części drugiej „wyznaczyć można trzy fazy, zorganizowane przy pomocy struktur palindromicznych: *exposition*, *evolutio*, *ripreso*. Uporządkowanie przebiegu faz skrajnych, w odniesieniu do fazy środkowej, odbywa się według kilku osi symetrii nakładających się elizyjnie – końcowy fragment jednego palindromu jest początkiem nowego. Przebieg muzyczny tego »kontemplacyjnego dialogu« buduje się poprzez sekwencyjne przeprowadzenia frazy muzycznej, opartej na materiale nowej komórki. Elementem formotwórczym drugiej części staje się kolorystyka homogenicznego brzmienia fortepianu zestrojonego z wydzielonymi instrumentami orkiestry. Z uczestników *tutti* tworzone są układy selektywne, świadczące o zachodzącym w utworach symfonicznych kompozytora procesie indywidualizacji instrumentów orkiestry”⁶⁷.

W *Konercie fortepianowym* Panufnika motyw suplikacji staje się zatem elementarnym punktem wyjścia zbudowania podstawowej części kompozycji. I chociaż sam kompozytor w jawny sposób nie sugeruje tu czerpania z melodyki *Święty Boże*, to semiotycy znają przypadek komunikowania czegoś bez świadomości czynienia tego. I zdaje się właśnie taki przypadek ma tu miejsce, bo skoro T. Kaczyński dosłuchał się tu motywiki *Suplikacji*, to pewnie dostrzegą ten związek i inni odbiorcy. Stąd już zaś dalej droga prowadzi ku odpowiednim skojarzeniom i konotacjom...

Krzysztofa Pendereckiego *Polskie Requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980—1984)

Utwór zgodnie z tradycją gatunku oparty jest na wybranych tekstach łacińskiej mszy za zmarłych. Jednak, jak zauważa Regina Chłopicka, „wybór

⁶⁵ Por. nota kompozytorska w *Impuls and Design in my music*. London 1974, s. 19; podaje za: E. Siemdaj: *Andrzej Panufnik, twórczość symfoniczna...*, s. 101.

⁶⁶ B. Bolesławska: *Panufnik...*, s. 239.

⁶⁷ E. Siemdaj: *Andrzej Panufnik, twórczość symfoniczna...*, s. 104.

tekstów jest specyficzny. Po pierwsze kompozytor wybiera teksty o charakterze poetyckim swobodne (oparte o psalmowe struktury paralelne) lub regularnie rymowane (sekwencja *Dies irae*) oraz teksty zawierające dużą ilość powtórzeń podkreślających obrzędowy charakter tekstu. Są to repetycje wezwań czy zwrotów modlitewnych (*Kyrie* i *Agnus Dei*), powroty repryzowe (powrót antyfony *Requiem aeternam* w *Introitus*) czy złożone konstrukcje formalne (responsum *Libera me, Domine*). Po drugie – wybór obejmuje głównie teksty, które wyraziście odnoszą się do symbolicznych sfer światła i ciemności, które stanowią punkty odniesienia dla człowieka rozpamiętującego swój los, rozdartego między strachem i rozpaczą a wiarą i nadzieją⁶⁸.

Chłopicka wyróżnia w *Polskim Requiem* cztery wymiary muzyki, cztery sfery symbolicznych znaczeń⁶⁹. Pierwsza, związana z wizją Sądu Ostatecznego, tworzy muzyczny teatr grozy i uobecniata jest poprzez sekwencję *Dies irae* i responsum *Libera me Domine*. Drugą stanowią odniesienia do modlitwy wspólnoty o charakterze teatru obrzędowo-misteryjnego. W sferze trzeciej mieści się indywidualny los człowieka wyrażany poprzez jego uczucia i emocje. Wymiar czwarty jest „polski” i stanowi świadectwo zakorzenienia kompozytora „w historii jego czasu i sytuacji *hic et nunc*”⁷⁰.

Fragment melodii Święty Boże wprowadzony został przez Pendereckiego w części *Recordare Jesu pie*, ujętej w formę wielkiej passacaglii. Pod względem strukturalnym „*Passacaglia – Recordare*, w której funkcje tematu pełni cytaty z błagalnych suplikacji Święty Boże, reprezentuje odmianę lamentu nawiązującą do barokowej arii *lamento* z partią instrumentów *obbligato*. Tercjowo-sekundowy temat passacaglii ma dwa specyficzne kontrapunkty: wokalny – oparty na tekście łacińskim *Recordare Jesu pie*, i instrumentalny –

Przykład 6. K. Penderecki: *Polskie Requiem – Recordare, Jesu pie*. Cyt. za: K. Penderecki: *Recordare, Jesu pie...* Kraków: PWM, Mainz: B. Schott's Söhne, 1987, s. 5.

⁶⁸ R. Chłopicka: *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*. Kraków 2000, s. 101.

⁶⁹ Por. *ibidem*, s. 102.

⁷⁰ Por. *ibidem*.

oparty na motywie westchnieniowym w ekspresywnym recytatywie altówki przejętym w zakończeniu przez skrzypce⁷¹.

Obecność suplikacji *Święty Boże* mieści się ponadto w trzech wymienionych tu sferach znaczeniowych muzyki. Pomaga w tworzeniu kręgu misteryjno-obrzędowego, będącego przeciwieństwem teatru grozy („Obrzędowy, rytualny charakter narracji potęgują liczne repetycje na wyróżnionych słowach tekstu: przyciszona litanijna recytacja w *Requiem aeternam* i *Lux aeterna*, uporczywe powroty głównego motywu w *Agnus Dei* (motyw westchnieniowy rozszerzony o intonacje prośby), powtórzenia tematu *Święty Boże*”⁷²), jest dramatyczną wypowiedzią przynależną do sfery indywidualnych uczuć i emocji człowieka „przeżywającego swój los, postawionego wobec problemu kruchości egzystencji”⁷³, wreszcie przez konotacje patriotyczne (hymn *Święty Boże* w polskiej tradycji narodowej i religijnej był śpiewany w momentach zagrożenia) stanowi świadectwo głębokiego osobistego stosunku Krzysztofa Pendereckiego do losów ojczyzny z czasów wprowadzenia w niej stanu wojennego (spełniając także funkcję „ku pokrzepieniu serc”).

Krzysztofa Pendereckiego *Pasja według św. Łukasza* z 1965 roku

Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam Pendereckiego to utwór na trzy głosy solowe, recytatora, chór chłopięcy, trzy chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną, opatrzony dedykacją „mojej żonie Elżbiecie”. *Pasja* powstała w latach 1962–1965, na zamówienie Westdeutscher Rundfunk, związane z obchodami 700-lecia katedry w Münster. 30 marca 1966 roku właśnie w tym miejscu odbyło się jej prawykonanie⁷⁴.

Podstawę utworu stanowi oryginalny tekst *Ewangelii według św. Łukasza*, którego pokaźne fragmenty zostały uzupełnione trzema cytatami „ważnymi z punktu widzenia dramaturgii tekstu”⁷⁵ z *Ewangelii według św. Jana*.

Rozważając technikę organizacji materiału dźwiękowego i zasady kształtowania narracji muzycznej, Regina Chłopicka zwraca uwagę na nawiązania „do litanijnej i psalmowej recytacji chorałowej, do techniki orga-

⁷¹ Ibidem, s. 107.

⁷² Por. ibidem, s. 105.

⁷³ Por. ibidem, s. 107.

⁷⁴ Por. ibidem, s. 31.

⁷⁵ Ibidem, s. 32.

nalnej wywodzącej się ze szkoły paryskiej, do polifonicznych technik niderlandzkich i polichóralności weneckiej, do zasad kształtowania barokowego (np. form wariacyjnych – *Passacaglia* czy arii – aria *Crux fidelis* na sopran i flet altowy), do Beethovenowskiej rekapitulacji wątków z IX *Symfonii* (partia poprzedzająca psalm *In te, Domine, speravi*), wreszcie do szerokiego repertuaru technik XX wieku, jak [...] technika seryjna czy technika operowania klasterami⁷⁶.

Incipit melodii hymnu *Święty Boże* (bez tekstu) pojawia się właśnie w arii *Crux fidelis*. Jego reminiscencje obecne są także w chóralnym *Popule meus, quid feci tibi?* (*Ludu mój, ludu, cóżem Ci uczynił?*).

Lento KRZYSZTOF PENDERECKI (1963)

The musical score is for the beginning of the aria 'Crux fidelis' by Krzysztof Penderecki. It is marked 'Lento' and is in 4/4 time. The score features a violin (vl) and a vocal soloist (S). The violin part starts with a 'p' dynamic and includes a 'espr.' marking. The vocal part is divided into 'coro' and 'solo' sections. The lyrics are in Polish: 'Świę - ty Bo - że Świą - ty moc - ny' and 'Świą - ty a nie - śmie - tel - ny Zmi - łuj się nad na - mi'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 7. K. Penderecki: *Pasja*, aria *Crux fidelis*, instrumentalny początek. Cyt. za: K. Penderecki: *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam*. Kraków: PWM, 1967, s. 74.

Bez wątpienia obecność suplikacji w tej muzyce i w precyzyjnie wybranych przez kompozytora miejscach ma swą wymowę symboliczną. Andrzej Chłopecki, omawiający w 1975 roku na łamach „Ruchu Muzycznego” zaledwie trzynaście wstępnych taktów *Pasji*, ową symboliczność widział i w szer-

⁷⁶ Ibidem, s. 35.

szym wymiarze, czego świadectwem mogą być słowa: „Rozpatrując zasób czysto muzycznych środków technicznych, jakimi Penderecki posługuje się w swym utworze, i chcąc mówić o znaczeniu zawartym w dźwiękowych strukturach, musimy przyjąć, że przynajmniej niektóre z nich egzystują w partyturze na zasadzie znaków. Znak taki, który w odniesieniu do muzyki został nazwany przez Meada »gestem muzycznym«, jest podstawową strukturą znaczącą – nośnikiem znaczenia”⁷⁷. Wypowiedź taka zdaje się adekwatna dla odczytania całego symbolicznego przesłania utworu, jakie odkryła później Regina Chłopicka. Zwróciła ona bowiem uwagę na obecność w muzyce *Pasji* dwóch światów: świata człowieka i świata Boga, wymiaru ludzkiego i wymiaru nieskończoności. Świat człowieka, niespokojny i zmienny, reprezentowany jest między innymi przez wysokości nieokreślone lub przybliżone, przez klaster, przez szybki ruch drobnych niedookreślonych wartości rytmicznych, podczas gdy świat Boga – odwieczny, niezmienny – przemawia w muzyce przez unison, tercję, trójdźwięk, struktury *quasi*-tonalne, ascetyczną melodykę ściśle określonych wysokości, technikę *quasi*-organalną, dającą stały punkt oparcia, polifoniczną równowagę głosów bliską mistrzom niderlandzkim, symbolikę motywów B-A-C-H i *Domine* oraz cytat hymnu *Święty Boże*⁷⁸. Oba światy pozostają w nieustannym dialogu, pomiędzy nimi powstaje „dramatyczne napięcie o nieustannie zmieniającej się sile. Te światy przyciągają się i przenikają, ale również odpychają się i oddzielają”⁷⁹, „łączą je wciąż zmieniające się relacje. Od buntu, nienawiści i walki, poprzez skrucę, błaganie i modlitewne rozpamiętywanie, do nadziei i zjednoczenia. Nadziei, która osiąga swoje symboliczne spełnienie w ostatnim akordzie *Pasji*”⁸⁰.

Obecność cytatu *Święty Boże* w *Pasji* Pendereckiego ma więc wymiar nade wszystko symboliczny i – co ciekawe – choć suplikacje mają swe źródło we wspólnotowej praktyce modlitewnej ludu, w omawianym dziele przynależą do świata boskiego. Wskazują na wyższy wymiar istnienia człowieka, nie tyle poprzez aluzyjne użycie cytatu *Święty Boże*, ile poprzez przywołanie suplikacji – modlitwy, która ma za zadanie kierować serca ku Bogu. Zatem tu sama muzyka staje się już modlitwą...

⁷⁷ A. Chłopecki: „*Pasja*” Pendereckiego jako znak. „Ruch Muzyczny” 1975, R. 19, nr 4, s. 3–4.

⁷⁸ Por. R. Chłopicka: Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum..., s. 42.

⁷⁹ Por. ibidem, s. 41.

⁸⁰ Ibidem, s. 42.